

Der vergilische und der vatikanische Laokoon

Mit einem Anhang zu Michelangelos
Laokoon-Zeichnung

Maurach, Gregor

Veröffentlicht in:
Jahrbuch 1990 der Braunschweigischen
Wissenschaftlichen Gesellschaft, S.89-111



Verlag Erich Goltze KG, Göttingen

Der vergilische und der vatikanische Laokoon

Mit einem Anhang zu Michelangelos Laokoon-Zeichnung

Von **Gregor Maurach**

Zuweilen ist ein Augenblick, der für denjenigen, der die bloße Zeit mißt, nur das Vorübergehen des Zeigers an einem Skalenstrich bedeutet, für den Erlebenden überlang, überreich und gesättigt von Jubel, Angst oder Schmerz; es sind dies Momente, da der Blick nach innen geht, die Stimme nur des Lautes, noch nicht des bewußten Wortes fähig ist. Diesen kurzen Augenblick, den Lessing den „fruchtbaren“ [1], Goethe den „höchsten Punkt“ [2] nannte, im Worte oder Bilde festzuhalten, war seit Jahrtausenden hoher Reiz und schwerste Aufgabe für den Künstler; doch nicht als bloße Lebenswirklichkeit und „genau so, wie es war“, sondern verwandelt, gestaltet und in Schönheit aufgehoben, sogar wenn es um furchtbare Geschehnisse ging. Die schöne Darstellung ist nun aber auch dadurch gekennzeichnet, daß sie nicht alles, was der Wirklichkeit nach hätte gezeigt werden müssen, auch wirklich zeigt: sie läßt Beiwerk fort und gibt nur das Wesentliche, kurzum: sie beschränkt sich. Der Wortkünstler gelingt es zuweilen, verdichtend nur das auszusprechen, was für einen starken Eindruck nötig ist; die Bildkunst ordnet nur das Wenige zueinander, das (mag es auch nur einen vorübergehenden, aber dennoch reichen Augenblick darstellen) starkes Empfinden hervorruft und das Bedenken zu keinem Ende kommen läßt. Immer aber gaben die alten Künstler Schönes, auch im Erschreckenden, und dies gelang dem Wortmeister, wenn er gewaltige oder zarte Wörter von seltenem Reiz, Farb- und Tonwerte zu evozieren wußte, zu steigern, abzusinken und sinnträchtig Einzelnes ins Ganze einzubetten. Der Bildner war ebenfalls bemüht, auch im Furchtbaren das Schöne aufleuchten zu lassen, wenn er z. B. die Gliedmaßen schön, die Bewegung harmonisch gestaltete und nirgends ins bloß Gräßliche absank.

Um solche Fragen wird es auf den folgenden Seiten gehen; manches Neue wird zu lernen sein, aber zunächst führt der Weg hinab in die Niederungen der Textkritik Vergils, um den Einstieg zu gewinnen.

Das Ende der Unterweltsfahrt

Nicht selten wird heute mit Vergil-Versen operiert, ohne daß man sie zuvor kritisch gesichert hätte. Insbesondere *iterati* werden gern so behandelt, als seien sie über jeden Zweifel erhaben, z. B. Aen. 6, 901 (= 3, 277). Bentley, Ribbeck und Norden hatten ihn aus dem 6. Buche ausgemerzt, E. Albrecht hatte ihm eine längere Erörterung gewidmet [3], und doch wird er immer wieder als unbezweifelbar vergilisches Gut verwendet [4], ja sogar W. Moskalow, der von seinem Thema her [5] doch Vorsicht hätte walten lassen können, führt ihn nur als Wiederholungsvers in seinen Listen auf und bemerkt,

Vergil „does not at all seem averse to repetition“. Eine erneute Betrachtung scheint nicht unangebracht.

Anchises hat Aeneas und die Sibylle nach der Heldenschau aus der Unterwelt durch das „Elfenbeintor“ entlassen [6], hatte sie mit freundlichen Worten begleitet. Aeneas – die Sibylle verschwindet wort- und erwähnungslos – bahnt sich den Weg zu den Schiffen und sucht seine Gefährten wieder auf (*revisit*, 899; vgl. 3, 318 und Lucr. 4, 393). Dann beginnt er sich mit ihnen nach Caieta (ca. 60 km von Cumae) – *recto litore* (so alle älteren Handschriften) oder *recto limite* (so jüngere)? *Limite* ist nicht nur schlechter bezeugt, es ist auch die *lectio facilior*, das „mot propre“ der poetischen Koine, vgl. Ov. tr. 2, 477; Val. Fl. 4, 614. Es wurde hier eingesetzt, um die dreimalige Verwendung von *litus* (6, 900 und 901, dazu 7, 1) zu vermeiden. Diese stilistische Unschönheit würde entfallen, entfielen v. 901.

„Der Anker wird vom Vorschiff geworfen, es stehen am Strande die Hecks“ – paßt das hier? Schauen wir zurück: Aeneas' Aufstieg wird in kurzen Worten berichtet, was Austin als „abrupt“ bezeichnete: es wird hier gewiß, aufs Quantitative gesehen, rasch erzählt und raffend: in vv. 898 f. werden jeweils zwei Geschehnisse in einem einzigen Vers berichtet: *prosequitur – emittit, secat – revisit*. Der mit *tum* eingeleitete Vers wäre ein guter Abschluß: diesmal nur ein Verbum, und am Ende das Wort, welches das angestrebte Ziel enthält: *portum*. Der eilige Weg (s. auch *recto*: keinerlei Abschweifung) hat zum Ziel geführt. Der „Satz-Vers“ [7] trägt die Kennzeichen des Abschlusses. Soll hier nach wirklich noch ein weiterer Vers gefolgt sein, der nun wieder *zwei* Verba enthält und dazu noch ausfaltet, was *portum* in sich begreift?

In 3, 277 paßt er besser: dort jagt die Flotte in rasender Flucht nach dem Harpyen-Erlebnis dahin, vorbei an Zakynthos, vorbei an Ithaka und hin nach Leukas, ermattet steuern die Aeneaden den Hafen an (276) und nähern sich dem Dorfe dort, dann fällt der Anker, und die Schiffe stehen endlich still: nach der angstvollen, ermüdenden Flucht endlich die Ruhe. Hier paßt die Beschreibung der letzten Tätigkeit der müden Schiffer gut: fest stehen die Schiffe und gesichert, nun folgt die Erholung. Man beachte, daß hier kein dem *portum* vergleichbares Wort im Voraus fällt.

Ganz anders in VI: seit v. 897 herrscht, aufs Quantitative gesehen, sachliche Kürze und Eile. Den Weg suchen, bei den Gefährten ankommen und sich sofort weiterbegeben, das bildet eine rasche Folge ohne schmückende Details. Die Erzählung wirkt gerafft, sie soll die Eile malen. Am Ende die Nennung des Ziels: *portum*; erst dann wird der Bericht wieder breiter, emphatischer (Anrede in 7, 1 ff.).

Die beiden stilistischen Beobachtungen, daß nämlich eilig-raffend erzählt wird (zweimal je zwei Verba im Vers) und daß v. 900 die Kennzeichen des Abschlusses aufweist, dazu die Ersetzung des gut bezeugten und sprachlich anspruchsvollen *litore* [8] durch das langweilige *limite* überzeugen mich von der Unechtheit von v. 901, den Bentley, Ribbeck und Norden getilgt hatten [9]. Zu lernen war hieran, daß die Tempobeschleunigung [10] als stilistisches Phänomen in der Vergil-Kommentierung ihren Platz finden müßte.

Doch kann dies noch nicht das letzte Wort zu diesen Versen sein. So richtig es auch ist, daß hier, quantitativ gelesen, Kürze herrscht und eine Eile, der auch die vom Nach-

rechnenden erwartete Angabe über den Verbleib der Sibylle weichen mußte, die wenigen Sätze sind in Ton und Stimmung (im Qualitativen also) dennoch weder nur sachlich oder gar „abrupt“. Allein das *datum* in v. 897 läßt die Gestimmtheit des Vaters ahnen, wenn wir die Szene einmal als lebendiges Geschehen lesen; *dictis* in v. 898 verbirgt sehr vieles in einem Allerweltswort (vgl. allein Aen. 5, 724 f.). Der Sohn aber hat keine Zeit zu Antwort und Gruß, ihn treibt die Aufgabe auf den Rückweg – wie sinnträchtig ist dieser Kontrast! Ohne Aufenthalt geht es vom Liegeplatz der Schiffe weiter zu einem schützenden Hafen (Cumae war ja kein richtiger Hafen gewesen: *oris* in 6, 2). *Portum* ist daher, ganz ans Ende des Verses gerückt, zwar erneut ein Allerweltswort, wiederum aber sinnträchtig und vermag eine Fülle von Empfindungen zu wecken. Energisch und kurz sind also diese Sätze, wenn man auf ihre Ausdehnung und Ökonomie schaut; spürt man den einzelnen Worten und den Kontrasten nach, sind sie reich an Tönen und Empfindungen.

Die Vernichtung Laokoons

Die Laokoon-Episode [11] enthält eine Seltsamkeit, die viel zu selten beachtet und nirgends recht erklärt worden ist. – Erinnern wir uns: Dido möchte (1, 754 f.) die List der Griechen (*insidias*), den Fall der Trojaner und des Aeneas Irrfahrten hören. Geht man über die Ebene des Berichts, auf der sich Dido und Aeneas bewegen, hinaus zu der des Erzählers [12], so ist deutlich, daß hier auch für die dritte Ebene, die des Rom-Verständnis überhaupt, dies gelten soll: und zwar sind die Aeneaden Geschlagene, jedoch nicht aus eigener Schwäche, sondern zunächst durch List; der Erzähler wird dann sogleich die viel schwerer wirkende Ursache hinzufügen: das grausam [13] rächende Wirken der Götter (später wird dann im Gegenzuge gezeigt, daß diese Menschen, wiewohl besiegt, dennoch in göttlicher, weitblickender Hut stehen, und zwar durch die Epiphanie der Venus 2, 589 ff. und das Julius-Prodigium 2, 683 ff.).

Wie im Prolog des alten Dramas ist somit die Ausgangslage im Groben festgelegt (Troja ging durch List unter), nun folgt die Feinausführung: Wie kam es dazu? Die Griechen schienen geflohen, die Troer strömen befreit nach draußen zum Gestade (dieses frohe Hinaus schlägt dann um in ein verblendet rasendes Zurück und Hinein: 244). Aus dem Staunen über das Pferd, so berichtet Aeneas, entstand die Frage, was mit ihm zu tun sei, und hieraus folgten Rat und Gegenrat – eine offene Situation also entsteht, offen für ein von außen kommendes Momentum. Ein solches ist zunächst Laokoons Warnung und Lanzenstoß, der das Untier „entgöttern“ soll und als menschliches Trugwerk entlarven. Das wäre, so will es scheinen, beinahe gelungen [14], wenn dann nicht ein weiteres Momentum eingetreten wäre: Sino.

Der Stil von Laokoons Rede und dann des Berichtes über sein wildes Handeln ist gekennzeichnet von rasender, wie atemloser Hast: *o miseri* [15] ist ja ein Satz für sich, dann die Anklage der *insania* (erneut zwei Dinge in einem einzigen Verse); es folgen drei weitere Vorwürfe, dann drei Möglichkeiten des Trugs: neun Klagen bzw. Vorwürfe in sieben Versen, wozu ja auch noch die beiden Vermutungen in v. 47 zu zählen sind – voll befrachtete, d. h. in großer, weil angstvoller Hast herausgeschrieene Sätze, die ein Satz-Vers (s. oben Anm. 7) in Sentenzenform beschließt. Die Wut der Worte findet

dann die ihr entsprechende Tat: mit Riesenkraft stößt Laokoon die Lanze hinein, tief hinein [16] in das Pferd, und nun sechs Verba (in finiter und partizipialer Form) in nur zwei Versen. Diese gewaltige Erregung äußert sich weiterhin in der Anapher des *si* [17], dem bedeutungsgeladenen Indikativ im Irrealgefüge [18] und der abschließenden Apostrophé.

Nach dem Rat des Thymoetes (v. 32), das Roß auf die Burg zu schaffen, und dem Gegen-Rat des (ex eventu geurteilt) besonneneren Capys, das ränkevoll zweifelhafte Geschenk (36) zu vernichten oder doch wenigstens zu untersuchen, war, wie gesagt, eine offene Situation entstanden, die Laokoons Auftritt beinahe zu Gunsten der Vorsicht entschieden hätte. Dem wirkt Sinos Trugrede entgegen, vielfach gegliedert und voll raffinierter Psychologie (Lynch 173 ff.).

Laokoon, das sei nicht überlesen, war, nachdem der Bauch des Rosses „aufgestöhnt“ hatte, wort- und erwähnungslos ins Dunkel abgetreten, dem Verschwinden der Sibylle in Aen. 6, 987 vergleichbar. Aus v. 201 ff. muß man erschließen, daß er an den Strand gegangen war, um sein eigentliches Tun – das Opfer – durchzuführen (Warnung und Lanzenstoß waren also für ihn nur eine vom Augenblick und von der Gegebenheit ausgelöste Neben-Tätigkeit gewesen). Vergil spart also, das wäre hier zu lernen, Auf- und Abtreten von solchen Figuren aus, die nur Teile eines Ganzen (hier: des Verblendungsprozesses) sind.

Das Geschehen, das auf Sinos Trugrede folgt, ist allen geläufig: wie da die zwei Schlangen von Tenedos [19] kamen, wie sie die beiden Kinder „fraßen“ [20] und dann auch den Vater anfielen. Seit langem gilt hier als selbstverständlich, daß Laokoon auch bei Vergil von den Untieren der Athene getötet wurde [21]. Das Los der drei Unglücklichen wurde dabei auf zwei Ebenen verstanden: auf der Ebene der Erzählung selbst (v. 228 ff.) wird es als gerechte Strafe für die blasphemische Warnung und den entheiligenden Lanzenstoß angesehen (Aeneas berichtet diese Auffassung der Troer ohne Kritik, also auch als die damals eigene); die neueren Interpreten vermuteten jedoch eine zweite: da die Schlangen von Tenedos kamen und an der Bildsäule der Athene (v. 226) verschwanden, müßte – so schlossen sie zu Recht – von Vergil angedeutet sein, daß dieser Angriff und dieses Verschwinden in der Stadt vorausweisen sollten auf den von Athene erwirkten Untergang Trojas [22]. Und daß dieses ganze Geschehen Prodigien-Charakter trägt, ist wohl auch unbezweifelbar [23]. Doch starb Laokoon bei Vergil wirklich?

Vergil kannte auch entlegene Mythologemata genau, es war ihm z.B. bewußt, daß Laokoon nicht der ursprünglich erwählte Priester Neptuns war, sondern daß er im Kurzverfahren nachbestimmt worden war, als der eigentliche umkam [24]: *ductus Neptuno sorte sacerdos*, v. 201 [25]. Vergil schrieb also *auch* für den subtilen Kenner des Mythos (Heinze 18, A. 2). Dies im Sinn, betrachten wir noch einmal vv. 219 ff.: da müht sich Laokoon die Schlingen der ihn überragenden Schlange [25] zu lösen, dabei wird seine Priesterbinde befleckt, durch den Geifer entheiligt [27]. Er brüllt auf wie ein sich verwundet vom Altar losreißender Stier [28], die Schlangen aber entfliehen (*effugiunt*, 226), ob verscheucht oder auf Athenes Geheiß, bleibt offen. Was heißt das alles? Es heißt, daß Laokoon als Vater vernichtet und als Priester entehrt ist. Die Umstehenden

vermuten eine Bestrafung für die Entheiligung des geweihten Rosses; aber daß Laokoon hier an seiner Nachkommenschaft gestraft wird (wobei sein eigenes weiteres Geschick verschwiegen wird), hat noch einen anderen Grund: die mythologische Überlieferung weiß zu berichten, daß Laokoon einst die Heiligkeit von Apolls Temenos verletzt hat (die Version, er habe in ihm gezeugt, dürfte als Tabu-Verletzung das Ursprüngliche sein [29]). Man wird kaum fehlgehen, wenn man annimmt, daß die Sage ursprünglich von Tabu-Verletzung und Sühne an der Frucht dieses Sakrilegs berichtet hatte, und daß später der Troer Laokoon, dem solches geschehen war, in das Geschick seiner Vaterstadt eingeordnet wurde, indem der Dichter, der dieses erfand, ihn gewiß auch die längst fällige [30] Strafe erleiden, jetzt ihn aber zugleich auch zum Prodigium [31] werden ließ, zum Vorzeichen von Trojas Fall. Diesem Mechanema folgte Vergil: er ließ die Menge an eine Bestrafung wegen der Warnung und des Lanzenstoßes glauben, in Wirklichkeit strafte die Gottheit [32] ihn an seiner unheilig gezeugten Nachkommenschaft – jetzt, als es ihr passend schien, *occasione data* (vgl. A. 32).

Ein Seitentrieb der Kontroverse zwischen Lessing und Richardson [33] war die Frage danach, ob (wie Richardson meinte) „die Geschichte des Laokoon ... zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung [Trojas] leiten“ sollte (also eine einheitliche Sequenz darstellte), oder ob die Laokoon- und Sino-Episode und die Zerstörung „beide kein Ganzes machen“ (wie Lessing a. O. 48, 22 glaubte). Neueren ist es unzweifelhaft, daß ein Ganzes beabsichtigt war [34], aber ist es auch „vollständig“?

Daß dies Ganze, das vom Erblicken des Rosses bis zur Zerstörung der Stadt reicht, ein zweifach gegliedertes ist, dürfte einer Bemerkung wert sein. In ihm stellt einen ersten Halte- und Höhepunkt die Einholung des Rosses dar. Bis dorthin lassen sich weiter und enger gezogene Bögen erkennen: da strömen die Troer froh hinaus (25 ff.) und ziehen am Ende blind rasend mit dem *donum exitiale* (31) wieder in die Stadt (235 ff.); ein engerer Bogen ist dieser: „glühend“ (40) rast Laokoon *summa ab arce* heran, am Schlusse sind es die Schlangen, die dorthin eilen: *delubra ad summa* der *arx*: 225 f.; noch enger ein dritter Bogen: Sino, zunächst Gefangener (*captus* 64, 75), „fängt“ am Ende dieser Umschlag-Bewegung die Troer mit seinen Ränken (196); und wie Laokoon schreiend (schon von weitem, *procul*, ruft er: 42) heranstürzt, so brüllt er am Ende (222 ff.). Dies so in Kreis- und Umschlagbewegungen gegliederte Ganze kennt aber auch die lineare Steigerung, z. B. was die Ursachenverkettung anlangt: da vermutet Aeneas in v. 34 einen *dolus* des Thymoetes [35], aber auch das Wirken der *fata*. Damit ist die Zweiheit der Ursachen bezeichnet (vgl. schon 1, 754), der menschlichen und der göttlichen. Die Kette der menschlichen Verursachung setzt sich in v. 48 mit *error* [36] behutsam fort, energischer dann mit dem „mot propre“ *dolus* 62, in 65 mit *insidias*; in 106 steht dafür *ars*, gesteigert wird das in 152 mit dem doppelten *dolus* und *ars* und findet seinen Höhepunkt im dreifachen *insidiae*, *ars* und *dolus* (195).

Dazu gehört die Steigerung von Sinos Blasphemie: von vorsichtiger Wahrheitsbeteuerung (77 f.) versteigt er sich zu flehender (141 ff.), dann zu Zeugenschaft fordernder Anrufung der Gottheiten (154) – er, der Lügner. Und daß die Vernichtung Laokoons dann ein noch gesteigertes, schwereres τέρας, als es die Betäubung der Troer (196 *capti*) darstellte, macht Vergil durch sein *maius* (199) deutlich.

Eine klare Verkettung und eine aufs äußerste bedachtsame Führung des Hörers scheint hier vorzuliegen, und doch ist sie (scheinbar) nicht vollständig. Seit langem gilt, wie gesagt (A. 21), daß samt seinen Kindern bei Vergil auch der Vater getötet werde. Man hat mancherlei Schwerwiegendes auf diesen angeblichen Tod gegründet, z. B. die Ansicht, Laokoon werde geopfert [37], der Warnung halber, oder er stellte ein „Gründungsopfer“ [38] dar, das nötig war, auf daß dann das neue Rom entstände. Aber von einem Sterben Laokoons ist, das sei angesichts der Phalanx von Interpolationen [39] betont, bei Vergil keine Rede. Er läßt es offen, „utrum Laocoon morsu serpentis perierit, nec ne“ (C. G. Heyne, *P. Vergilii Maronis Opera* II, 1771, 243). Man hat ein Sterben hineininterpretiert, etwa so, daß man vermutete, der Vergleich mit dem Stier, der sich losreißt, verwundet zwar, aber doch frei, und dennoch zum Sterben verurteilt, deute ein ähnliches Verenden Laokoons an (Lyne 75 z. B.). Vollends unerlaubt sind Sätze wie dieser, Vergil lasse Aeneas den Tod Laokoons verschweigen, „because Aeneas does not know what to call it“ (Block [o. Anm. 12] 278]. Es handelt sich auch nicht eigentlich um das „Opfer der korrekten Motivierung“ (Heinze 19), sondern um eine Stileigenheit Vergils.

Aber auch hier kann das letzte Wort nicht aus dem Nachmessen und Vorausrechnen kommen; es muß auch hier wieder nach dem Schönen trotz aller Grausigkeit gefragt werden. Da wäre zunächst die Bewegung. Die See liegt ruhig, da kann man die Schlangen, die ja riesig sind, gut erkennen. Sie liegen (*incumbunt*, 205), Kopf und Hals übers Wasser gereckt (206 f.) und schwimmen dennoch mit ihren gewaltigen Windungen (einen solchen Eindruck, gemischt aus ruhiger Lage wegen des starr gehaltenen Kopfes und Schlängeln vermitteln größere Wasserschlangen in der Tat). Vergils Sprache vermag auch seltene Eindrücke genau und zugleich schön wiederzugeben. Jetzt die Farben: Blutrot überm Blau der See zunächst, dann aber glühende Augen, blutrot und feuergelb gefärbt (Conington zu *suffecti*), und das Ganze vor der weißen Gischt des aufgewaltschten Meeres (209). Und dann das Getöse: das Wasser kocht unter den Schlägen der gewaltigen Leiber (209), die Köpfe zischen. Die Zungen schießen vor und zurück, wie die Lanzen vor und zurück „vibriert“ werden (211, vgl. Cic. de or. 2, 325 von Lanzen mit Lucr. 3, 647; Val. Flac. 1, 61: dasselbe Wort *vibrare* von Schlangenzungen). Damit ist der Angriff vorbereitet, die Bedrohung wird deutlich.

Aus Blutrot-Blau wird gesteigert Gischtweiß, Blutrot und Feuer gelb: die Farben werden flammender und die Bewegung gewinnt ihr Ziel.

Nun komm es zum Angriff. Zunächst das zielsichere Dahinkriechen (dieses Anschleichen hat ja etwas Unheimliches an sich), dann umgreift (214) jedes Tier einen Knaben, zieht sich zu einem Ring (vgl. Aen. 4, 148), zu einer Schlinge fest zusammen, beißt zu und frißt (s. Anm. 20) der Knaben Glieder (auf den süditalischen Vasen [A. 20] drastisch vor Augen geführt). Dann Laokoon: obschon er Lanzen „trug“ (prägnantes Allerweltswort: er hatte eine solche in der Faust und zielte auf die Tiere), ergreifen sie ihn (das entspricht dem *amplexus* im Falle der Kinder), fesseln ihn mit ihren ungeheuren Windungen (entspricht dem *implot*), und zwar ihn, den ungleich Stärkeren, gleich zweimal und doppelt: in der Leibesmitte mit zwei Ringen und mit zweien um den Hals halten ihn die „Rücken“ – Rücken: also ist zu erwarten, daß die Hälsen noch über

den Hals hinaus aufragen. Und in der Tat folgt jetzt erst das eigentlich Entscheidende: ihre Häupter und ihre Scheitel (so wird der Blick ganz hinauf geführt) überragen den Mann (219). Warum diese Fülle? Um das Überragen so deutlich wie möglich zu machen. Auch hier also eine Steigerung von den Fesselungen der Kinder zur doppelten Umschlingung des Vaters und zum drohenden Überragen seines Hauptes. Steigerung in den Farben, Steigerung nun auch in den Bewegungen.

Laokoons Hände sind frei geblieben, sie mühen sich heftig, die Schlingen zu lösen. Wildwütendes Zappeln also, und dabei ergießt sich giftiger Geifer über die heiligen Binden (*vittas* 221: die Zäsuren heben dieses Wort betonend heraus). Welch ein Irrtum alter Kritiker, diesen Vers für überflüssig zu erklären (Servius z. St.)! Er ist der wichtigste, er ist der Höhepunkt. Denn jetzt ist Laokoon als Vater vernichtet und als Priester entweiht. Und hier entringt sich dem Gepeinigten endlich ein Laut, aber es ist nur ein Laut, ein unartikulierte Aufbrüllen auf dem Höhepunkte seiner Qual. Man mag sich phantasierend ausmalen, warum dieses Brüllen mit dem eines verwundeten, sich vom Altar losreißen Stiers verglichen wird. Im Text ist nur dies nahegelegt, daß auch dieser Mensch aufs schwerste verwundet und geschlagen ist, und ihm auf dem Höhepunkt des Gequältwerdens ein Brüllen entfährt, das die Schwere des Schlages verdeutlicht. Es geht nicht darum, was war, und nicht darum, was sein wird oder werden könnte [40]: es geht Vergil allein um die Beeindruckung durch ein sich steigerndes Geschehen. Mag die Sache, mag das Geschehen fürchterlich, ja gräßlich sein, so bleibt die Kunst der Farb-, Ton- und Bewegungsmalerei großartig und der Geschmack, das Zustoßen der Tiere nicht mehr zu schildern, unfehlbar. Doch ist dies nicht nur Sache guten Geschmackes, es ist auch Sache der Ökonomie: die Episode ist ja nur Teil eines Ganzen, und um dieses zu beschreiben, bedarf es des Details einer Todesdarstellung nicht. Nur hierauf kam es an: daß der Mann, welcher das heilige Roß entweiht hatte, nun selbst als Priester desavouiert und entheiligt wird. Das ist alles ganz fein bedacht und ganz wirkungsträchtig mit erlesenen Worten gemalt.

Die vatikanische Skulptur

Der Titel dieses Aufsatzes verbindet den vergilischen mit dem vatikanischen Laokoon, und es versteht sich von selbst, daß beide Gestaltungen seit langem verglichen werden [41]. Man muß Gedicht und Skulptur allerdings nicht notwendig unter ein gemeinsames Etikett zwingen wollen, und wir werden es hier auch nicht tun. Doch soviel wenigstens kann man gleich zu Beginn der Erörterung feststellen: auch hier gilt, daß die Kunst „die Darstellung auf ihren höchsten Gipfel bringen kann und muß, weil sie den Menschen [ihren vornehmsten Gegenstand] von allem, was ihm nicht wesentlich ist, entblößt“ (Goethe [A. 2] 106). D. h.: kein Opfertier im Falle des Laokoon, keine Gerätschaften, keine Frau wie auf den Vasen, ja nicht einmal die heiligen Binden und keinerlei Hinweis auf eine Bestrafung – nur drei überfallene Menschen.

In der Mitte [42], aber zugleich auch aus der Mitte sich nach rechts hin aufreckend der Vater. Er sitzt wie flüchtig auf dem Sockel (dem Altar?), das rechte Bein stemmt die Fußballen auf die obere der beiden Bodenplatten, es trägt den Körper. Das linke Bein

ist, der sich aufreckenden Bewegung des Leibes nach rechts antwortend, mäßig aber kraftvoll nach links abgespreizt, es stemmt die Fußballen auf die ebene Erde. Solchermaßen nach rechts verschoben, hebt der Körper sich mit eingezogenem Unterleib (Goethe 108, 109), durch die Beinstellung ausbalanciert und im Kreuz leicht durchgedrückt und gehöhlt, in kraftvoller Streckung nach oben, leicht nach hinten hoch- und zurückgedreht – warum diese Haltung? „Um die Stellung des Vaters sowohl im ganzen als nach allen Teilen des Körpers zu erklären, scheint es mir am vorteilhaftesten, das augenblickliche Gefühl der Wunde als die Hauptursache der ganzen Bewegung anzugeben“ (Goethe a. O. 108).

Diese Auffassung hat man in der Folgezeit nicht immer geteilt. Man hat vielmehr zuweilen angenommen, daß ursprünglich – der Kopf und obere Halsteil der beißenden Schlange war beim Funde ja weggebrochen und wurde nach der Mitte des Januar 1506 sehr bald ergänzt (zum Tage des Fundes Winner [A. 26] 99, A. 48) – die Schlange von oben her drohte oder angriff [43], wie auf den pompejanischen Wandgemälden zu sehen ist (so die Ansicht von R. Hampe und E. Simon [A. 26]). Ja, man hat sich sogar zu der Irrmeinung verstiegen, diese Körperhaltung sei bloße „Pathosformel“ (in Anlehnung an den Alkyoneus des Pergamon-Frieses [44]. Vier Beobachtungen widerlegen m. E. diese Meinung.

A. Die Rechte Laokoons zieht sich (besser: wird gezogen) *hinter* das Haupt; diese Haltung mit dem Festhalten einer über oder neben dem Kopf drohenden Schlange zu verbinden, ist absurd (s. auch A. 40 Ende). B. Die Ansetzung eines gegenüber der sich aufbäumenden Masse von Körper und Haupt vergleichsweise kleinen Schlangenkopfs und Halses über oder neben dem Kopf Laokoons würde disproportioniert sein und den Blick ablenken von der Hauptsache, dem schmerz erfüllten Antlitz. C. Zur Hauptsache: im Gegensatz zur Leugnung der Einheit dieser Skulptur (vgl. v. Blanckenhagen 257 f. der ältere Sohn „Zutat“) sehe ich das Zentrum, von dem „die ganze Bewegung“ ausgeht, in dem Flankenbiß; das Wirkzentrum ist zugleich auch optisch die Mitte des Ganzen, von der die mannigfachsten Wirkungen ausgehen; dies gesehen, sieht man auch, was der gesamten Gruppe den Halt gibt: die Verbindung von innerer und äußerer Ursache im Zentrum (die Einsicht in dieses von Goethe längst zu einem Teile erkannte Verhältnis der Glieder zueinander verdanke ich meiner Frau, Dr. C. Echinger-Maurach). D. Greift die Bestie von der Seite her an, entspräche diese Bewegung in willkommener Weise dem Anpacken der anderen Schlange und ließe die Untiere im unteren Bereich der Skulptur wirken, wodurch der Adel von Menschenleib und Antlitz deutlicher hervorträte. Das herrliche Haupt würde nicht durch ein sich windendes Geringel einer Schlange gestört. Aber dies letzte Argument bedarf noch einer Erläuterung [45], einer genauen Betrachtung dessen, wie das Haupt auf dem Leibe auf sitzt und welchen Ausdruck sein Antlitz trägt.

Schmerzbedingt den Unterleib einziehend (dies betonen J. J. Winckelmann, Von der Nachahmung der Griechischen Werke, 1755, § 79, Lessing und Goethe besonders), reckt sich der starke Leib aufwärts und dreht sich dabei, wie schon angedeutet, nach rechts und zugleich leicht nach oben, so daß sich der Rücken höhlt. Diese Bewegung zeigt die ganze Kraft dieses Leibes, ist aber nicht gewollte Aktion, sondern erzwungene

Reaktion auf den Biß. Die Drehung aber hat ihre eigene Ursache. Bis zur Auffindung des rechten, angewinkelten Armes hatte man Montorsolis ergänzten, hoch aufgereckten Arm hingenommen, der da in barocker Streckung den Schlangenleib mit starker Faust gepackt hält. Jetzt, nach dem Funde des echten (und auch nicht geglätteten) Armes erkennt man, daß ursprünglich dieser Arm zwar auch die Schlange gepackt gehalten haben wird, daß sich um ihn aber auch eine Schlangenwindung gelegt hatte (der hintere Teil ist in Höhe des oberen Bizepskopfes erhalten). Das bedeutet: der Tierleib, obzwar gepreßt, zog doch den Arm des Vaters mit nach hinten, sodaß der Mann agierte, aber auch eine unfreiwillige Fesselungsbewegung litt. „Streben und Leiden in einem Augenblick“, wie Goethe sagte. Packen und Mitgezungenwerden, das zeigt dieser Arm (zum angeblichen „Wurfgestus“ Andreaes, s. A. 23 Ende). Zwei Male also packt der Angefallene die Schlange, zweimal wird er dennoch überwunden: oben gerissen, unten getroffen.

Und nun endlich das Haupt und das Antlitz. Ist der gesamte Leib von großer, wenn auch verhalten dargestellter Gespanntheit (sie nimmt von der Hüfte an stetig zu) und von starker Kraftentfaltung (besonders in den gegenständig, nach oben und nach unten zu entgegengesetzt packenden Armen zu erkennen), so scheint das Haupt schwach herniederzusinken. Es ist in einer der Leibesausrichtung entgegengesetzten Haltung gesenkt, ja es fällt gleichsam mit dem Ausdrücke unsäglichen Leides besiegt zur Seite. Die verwirrten Haarbüschel, zum Teil wie spitze Flammen gebündelt, untermalen das gequälte Zerbrechen dieses Gesichtes (das dennoch nicht verzerrt dargestellt ist). Sieht dieser Blick der verzweifelten Augen überhaupt noch etwas? Oder ist er gleichsam nach innen gekehrt, fern jeglicher Bewußtheit, wie ja auch der Mund nicht spricht, sondern nur aufstöhnt. Wem dieses Stöhnen gilt – sich selber, den Kindern, dem Gescheicke Troias –, wir wissen es nicht, die Gestaltung bleibt offen und „dadurch wird das Werk Millionen von Anschauern immer wieder lebendig sein“ (Goethe 107).

So aber auch im Falle der Söhne. Der jüngere, kleine ist gerade eben gebissen worden; in zarter Hilflosigkeit sinken nun die Glieder bereits in ewigen Schlaf, sinkt das Haupt hintüber, obschon die Hand noch auf dem ins Fleisch verbissenen Schlangenkopfe ruht; aber eben nur ruht, sie greift nicht mehr, sie liegt nur da: es ist vorüber. Rührendes Sinken, in den Armen noch ein letzter Funke von Wille und Tun, die Beine dagegen sind von der Kraft des Tiers ihres sicheren Standes beraubt und an das rechte Bein des Vaters gezerrt. Auch hier also die „doppelte Handlung“ Goethes (112): ein Noch-Wehren und Schon-Versinken.

Anders wieder der ältere, größere Sohn. Auch er, doppelt an rechtem Arm und linkem Bein umwunden, wird weder angegriffen noch gebissen. Er sucht vielmehr Arm und Bein, sicher auf dem Boden (wenn auch nur mit den Ballen des freien Beines) aufgestemmt, von der Schlange frei zu machen. Sein Bein ist ja nur vom Schwanz umringelt. Hier mag also noch Hoffnung sein (Goethe 113, 115), aber sich solches auszumalen, war nicht das Ziel des Künstlers. Sein Ziel war vielmehr, in diesem Leibe eine Gegenbewegung zu finden, denn er legt sich nach links aus und entfernt sich so von den beiden drüben aufeinander zu bewegten Leibern von Vater und jüngerem Sohne; doch sein Antlitz ist dem des Vaters zugewandt, und so rundet diese Bewegung die gesamte

Skulptur zu einem Kreisen, zu Geschlossenheit trotz aller Spannung und Gegenstrebigkeit, zu einer Palintonos Harmonia. Die Miene des Älteren zeigt gemischtes Empfinden: Angst und Schmerz vermengen sich mit Erstaunen ohne Begreifen, wie es zu einem jungen Menschen wohl passen mag; wohingegen das Antlitz des Vaters ein ebenfalls schmerzenvolles, aber wissendes Hinnehmen ausdrückt. Schön ist hier gezeigt, wie die Liebe des Sohnes zum Vater stärker ist als der Trieb, mit dem Leben davonzukommen: die Bewegungen, die der Befreiung dienen, geschehen wie mechanisch; bewußt ist allein das Hinüberblicken zum Vater [46].

So führt denn eine Rückwärtsbewegung des hintüber sinkenden jüngeren Kindes und die Vorwärtsbewegung des älteren Sohnes diese Skulptur an ihren Flanken in gegenstrebigere Bewegung in den Tiefenraum. Die Schulterdrehung des Vaters antwortet dem Rückwärtssinken des kleineren Kindes; das in der Bildebene geschehende Zur-Seite-Sinken des Hauptes dagegen geschieht, um das Zurück aufzuhalten und so das Vorwärts in der Körperhaltung des älteren Sohnes vorzubereiten und einzuleiten. Mit dieser Bewegung in die Tiefe ist jegliche „Einansichtigkeit“ [47] vermieden, jeder Flächigkeit ist zuvorgekommen, ohne daß dabei die Tiefenbewegungen irgendetwas Outriertes an sich hätten: auch hier herrscht das Maß. Und auch das Zueinander und Voneinander ist nicht überanstrengt; die Ballung links von uns und die Lösung auf der anderen Seite bieten zwar einen schönen und sinnträchtigen Anblick, werden aber rundend zusammengeführt durch den Blick des älteren Sohnes.

Wichtiger aber noch ist der Zusammenhang von drei Geschehensphasen oder Graden des Erleidens: da sinkt der jüngere Sohn bereits in den Tod, der Vater reckt sich noch steil auf, doch sein Haupt sinkt zur Seite und man gewärtigt seinen Tod im nächsten Augenblick. Der größere Sohn dagegen bleibt unangegriffen (und mag auch heil davonkommen), doch sein Leid ist tief, wie das entsetzte (Goethe 112) Antlitz zeigt. „Stufengänge“ nannte Goethe dieses Ineinander der Grade (105), „Abstufungen“ (Goethe 111) in dem Bilde des Leidens [48].

Zusammenschau

Was wäre, wenn bisher wenigstens im Wesentlichen richtig beobachtet wurde, aus dem Gesagten zu ersehen? Zu Vergil zunächst dies, daß seine Laokoon-Erzählung eingebettet ist in ein Ganzes (den Prozeß der Verblendung), zu dessen Gunsten all das fortgelassen wurde, was nicht notwendig zur Darstellung dieses Prozesses gehört, z. B. die Begründung von Laokoons Auftreten und die Antwort auf die an sich berechnete Frage, was aus ihm am Ende geworden ist. Einzig die Beeindruckung durch ein Geschehensbild war dem Dichter wichtig, und sie bewirkte er durch Farben, Töne und Bewegungen, die er zu steigern wußte bis hin zum Aufbrüllen dieses leidenschaftlichen Mannes. Als solcher trat er auf (*ardens* 41), als ein gleicher ist er am Ende zu sehen. Dies der Gipfel, das Letzte ist davon zu unterscheiden, und das war Vergil nicht belangvoll.

Das Letzte ist auch für den bildenden Künstler nicht belangreich, der seinerseits alles Beiwerk beiseite läßt; das Totsein ist ihm kein künstlerischer Gegenstand gewesen. Vielmehr war auch für ihn der Gipfel der Höhepunkt des seelischen Geschehens, des Leidens. Der Gipfelpunkt ist also auch hier der „fruchtbare“ Augenblick, welcher „der

Einbildungskraft freies Spiel läßt“ (Lessing a. O. 19, 29), wohingegen das bloß Letzte, Lessings „Äußerstes“ (der Tod) „der Phantasie die Flügel binden“ muß, denn er ist geistlos und eindeutig. Der gemeißelte Laokoon nun aber ist nicht von der Wildheit des vergilischen; er brüllt nicht, wie Lessing nicht müde wurde zu betonen und auch Goethe hervorhob. Besonders die Kinder sind von großer Zartheit, der jüngere gar von einer rührenden Süße. Und das Antlitz des Vaters ist auch nicht „auf ekelhafte Weise verstellt“ (so hebt Lessing Kap. 2 hervor), vielmehr drückt es den wissenden Schmerz dessen aus, der das Menschenlos geschehen weiß. Sein Leib wehrt sich noch, das Antlitz aber drückt wissendes Hinnehmen aus, gemischt mit unendlichem Schmerz: Adel des Leidens. Darum, *auch* darum ist dieses Bild schön trotz dem grausigen Geschehen.

Bei Vergil durfte man zwar auch die Schönheit in der Schilderung der Farben und Töne, die Steigerung der Bewegtheit als hohe Kunst genießen. Darüberhinaus aber mußte man, um die Episode zu begreifen, das Ganze verstehen, in das sie eingebettet ist. Die Skulptur erfordert dagegen nicht, ein Ganzes zu kennen, dessen Teil sie wäre. Der Vater mit seinen Söhnen könnte auch *irgendein* Überfallener sein (daher erdachte Goethe sich, rein hypothetisch, eine „tragische Idylle“ auf S. 106 unten). Die Skulptur stellt reines Leiden ohne Schuld, ohne Angabe des Grundes (wohl aber unter Angabe der Ursache) dar, dazu vollkommene Schönheit der Glieder inmitten eines gewaltigen Geschehens, das dennoch im schönen Maß bleibt. Schön ist auch die vielfältige Stufung von zarter Kindlichkeit bis hin zu vollmännlicher Kraftentfaltung.

Vergils Laokoon-Geschehen ist zwierteilt, man muß sich die Teile zusammensuchen. Verglichen, ergeben sie gewiß eine Einheit durch die Artung dieses leidenschaftlichen Mannes, insbesondere der zweite Teil zeigt eine große innere Geschlossenheit (wir hatten sie gezeigt). Aber diese Darstellung weist, wie vorhin gesagt, über sich hinaus. Die Skulptur dagegen hat ihre Einheit aus sich und in sich, sie bedarf keines Hinausgehens über das Dargestellte. Verglichen mit den Vasen, wird hierbei deutlich, daß die Einheit der Skulptur nicht die eines Erzähl-Zusammenhangs ist, dessen Kontext man kennen muß, um die Vasenszenen zu begreifen. Die Einheit der Skulptur ist, auch wenn dieses Werk aus vielen „Gegenstellungen“ (Goethe 110 f.) zusammengefügt ist, nicht die einer Bündelung, sondern eines Organismus. Bestimmt wird dieser durch die künstlerische Idee. Ihr einer Aspekt ist der gewesen, ein gestuftes und differenziertes Leiden darzustellen, und zwar gestuft in das Vergehen des jüngeren Kindes, das sich aufbäumende und doch um das Vergebliche solchen Tuns wissende Erleiden des Vaters und zuletzt das entsetzte, allen Hinnehmens und Begreifens bare, liebende Aufblicken des älteren Sohnes zum gepeinigten Vater. Der andere Aspekt der Skulptur wäre der ästhetische; ihn zu beschreiben, kann nicht die Aufgabe dieses Aufsatzes sein. Wohl aber dürfte eine Bemerkung am Ende zu B. Andreaes Ansicht sein, die er in seinem Buche „Laokoon und die Gründung Roms“ über das Antlitz des Laokoon gemacht hat.

Anhang über Michelangelos Laokoon-Zeichnung

Um das Antlitz des Vaters innerhalb der vatikanischen Skulptur recht zu verstehen, ist es nötig, klar festzuhalten, daß der Tod in dieses Gesicht noch nicht Einzug gehalten

hat: es lebt. B. Andreae sagt nun auf S. 43 von ihm, es gliche „erstaunlich genau“ jener Zeichnung an der Wand eines Raumes unter der Sagrestia Nuova von San Lorenzo in Florenz. Seit den Mittvierzigern dieses Jahrhunderts wußte man um diese Zeichnungen, aber erst im Jahre 1976 wurden sie restauriert (hierzu P. Da Poggetto, *I disegni murali di Michelangelo*, Florenz 1979). Da zeigte es sich denn, daß die eine ersichtlich den Laokoon-Kopf wiedergibt. Aber wenn nun schon Andreaes Ansicht, sie gebe (von Michelangelos Hand stammend, was wohl zutrifft, s. Da Poggetto) exakt den Augenblick wieder, in dem Michelangelo das Haupt der Skulptur in jenem Gewölbe unter dem Wingert auf dem Esquilin im Januar 1506 erblickte, geradezu subaltern erscheint [49], so ist seine Ansicht, es handele sich um eine „erstaunlich genaue“ Wiedergabe, einfach nicht wahr. Vieles wäre hier anzuführen, es genüge die Bemerkung, daß die Zeichnung nicht nur das gezackt-wirre Haar, besonders des Bartes, zu rundlichen Flocken verändert, die die Wirkung der Augenpartie weniger stören, sondern daß sie auch die Augen völlig verändert: das eine schaut weit hinaus, das andere vergeht, hier hat der Tod bereits seinen Einzug gehalten. Worin liegt also der Unterschied zwischen Zeichnung und Skulptur? Darin, daß der Zeichner eben die Gespanntheit zwischen Noch-Leben und Schon-Vergehen, die derjenige, welcher einst die Gruppe geplant hatte, in das Widerspiel von Streckung des Leibes und Sinken des Hauptes legte, nun auch in das Antlitz seiner Zeichnung übertrug und weiterführte [50].

Literatur

- [1] G. E. Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Ausg. von Lachmann und Muncker, Bd. 9 (³1893), 19.
- [2] J. W. von Goethe, *Über Laokoon*; Weimarer Ausgabe. Nachdruck dtv, Bd. I 47 (1987), 113.
- [3] Wiederholte Verse und Versteile bei Vergil, *Hermes* 16, 1881, 421: der Vers sei in VI „nicht nothwendig“, aber doch „durchaus passend“. Die schon antike Kritik am v. 900 entzündet sich daran, daß *Caietae* (selber unerklärt bleibend) die Vv. 7, 1 ff. „vorwegnehme“: Prolepsis „a persona poetae“, denn „*Caieta nondum dicebatur*“ (s. H. Georgii, *Die antike Äneiskritik*, 1891, 311; zu 6, 17 führt Georgii eine Fülle solcher Prolepseis als „ex persona poetae“, d. h. stilgerecht, auf).
- [4] Z. B. A. C. McKay, *Vergil's Italy*, 1970, 161.
- [5] *Formular Language and Poetic Design in the Aeneid*, *Mnemos.* Suppl. 73, 1982, 93 (aufgelistet und mit Hom. Il. 1, 436 und Od. 15, 498 verglichen). W. Sparrow, *Half-Lines and Repetitions* (1931) ad loc. redet, den Vers beibehaltend, von Unfertigkeiten.
- [6] Zum Tor N. Reed, *CQ NS* 23, 1973, 311/5: der Weg durch dieses Tor der rascheste, es ist der Weg der *umbræ*, obschon Aeneas kein Schatten im eigentlichen Sinne, 894, aber immerhin sind sie *falsæ umbræ* – keine überzeugende Lösung (schon A. Cartault, *Virgile*, 1926, 488: „ni des *veræ umbræ* ni des *falsæ insomnia*“ träfe auf die beiden Gestalten zu).
- [7] Vgl. in der zweiten Auflage meines „*Enchiridion Poeticum*“ (1989), S. 231 (§ 256, 1).
- [8] Zu *litore* mit *recto* vgl. Aen. 8, 57 *recto flumine*; in beiden Fällen handelt es sich um eine Verkürzung von *recta via secundum flumen*, bzw. *litus*.
- [9] K. Mylius in ihrer Freiburger Dissertation „Die wiederholten Verse bei Vergil“ (1946, 28 f.) spricht sich für die Echtheit des Iteratus deswegen aus, weil der Vers „zwar Selbstverständliches, aber etwas Neues bringt“, was kaum Beweiskraft hat, wie die Verfasserin selbst gespürt habe („Ich nehme an . . .“).
- [10] Vgl. „Schilderungen in der archaischen Lyrik“, *Hermes* 96, 1968, 16f.

- [11] Zum Begriff „Episode“ vgl. „Der Pfeilschuß des Ascanius“, *Gymnas.* 74, 1968, 356; Goethe (Über Laokoon [s. A. 2], 116) sprach von „episodischer Behandlung“ des Themas durch Vergil, aber er wurde ihm wie auch sonst nicht gerecht (K. Büchner, RE 8A, 1348, 57 ff. (Sonderdr. 327)).
- [12] Zu den verschiedenen Ebenen dieser Partie E. Block, *The Effect of Divine Manifestation on the Reader's Perspective in Virgil's Aeneid* (1981), 255 ff., bes. zu Aeneas' Doppelrolle (Erzähler und Kritiker zugleich 54/6, S. 73 ff. und 195 ff., 244); vgl. schon K. Büchner [Anm. 11], 1327, 16 ff. (Sonderdruck Sp. 326); G. Williams, *Technique and Ideas in the Aeneid* (1983), 248.
- [13] Aen. 2, 34, 54, 257; vgl. 226 und 616: Athene ist *saeva*; vgl. 2, 602 ff.: Venus selbst spricht von der *inclementia divum*. – Vgl. J. P. Lynch, *Greece and Rome*, ser. III 27 (1980), 171: „Aeneas is able to claim a military stand-off and moral superiority while admitting defeat“, „Troy fell because of the good qualities of her people: their innocence, their honesty, their sympathy“.
- [14] Hier werden erneut (s. v. 34) die *fata* erwähnt: der Erzähler ist sich klar darüber, daß nicht nur Verblendung die Ursache war (*mens laeva*), also nicht allein Eigenschuld (vgl. A. 13).
- [15] Hierzu R. Rieks, *Affekt und Strukturen*, *Zetem.* 86, 1989, 152. Zum „altlateinischen“ Stil der Laokoon-Rede Lynch (o. Anm. 13), 170/3.
- [16] Das malt v. 51 durch das wiederholte *in*.
- [17] Vgl. *Enchir. Poet.* (o. Anm. 7), § 18 zu der allgemeinen Frage, inwiefern die Anapher ordnet, inwiefern sie Erregung malt. Zur Anapher hier s. Lynch 171.
- [18] Hofmann-Szantyr, *Lateinische Syntax und Stilistik* (1965), 328, Zus. β. Das Ursprüngliche und daher auch Einfachere ist die Voranstellung des Hauptsatzes (Plsqpf. Ind.), die Vergil-Stelle hätte also nicht kommentarlos neben die Cicero-Passage gestellt werden sollen.
- [19] Sie kommen sonst in der mythologischen Überlieferung von den kalydnischen Inseln, s. hierzu P. Krafft, in: *Kontinuität und Wandel*, Festschrift für F. Munari, 1986, 53 mit Anm. 46 (wo die Liter.). Zugegeben, der geographische Unterschied ist nicht groß (Bürchner, RE 10, 1762, 42 f.), der symbolische ist darum um so größer.
- [20] *Depascitur* in 215 kann man gewiß als abgeblaßt verstehen und als Synonym für „töten“, aber die Überlieferung weiß vom Gefressenwerden eines Sohnes oder beider, vgl. die Zusammenstellungen von C. Zintzen, *Die Laokoonepisode bei Vergil*, 1979, 72. Auch der lukianische Glockenkrater des Pisticci-Malers (um 430) in Basel zeigt die Reste eines der Kinder (K. Schauenburg, AA 1977, 294; bes. M. Schmidt, *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig*, Bd. 1, 1979, 182 f. [hier Abb. 2]), ebenso das Fragment einer apulischen Vase (in derselben Sammlung, Bd. 1, 239, Abb. 1 [hier Abb. 3]). Die beiden Vasenbilder sind eng verwandt. Auf beiden ist eine Apoll-Statue und der Gott selber zu sehen, auf beiden hält er Lorbeer in der Hand; auf beiden ringeln sich je zwei Schlangen um die (auf beiden Bildern kleiner als der Gott gehaltene) Statue. Beide Bilder lassen den Statuengott einen Lorbeerzweig mit der Linken tragen (ein malerisches, kein Bildhauer-Motiv), beide lassen nur *einen* Sohn zerstückelt sein (der zweite ist nicht gezeigt). Auf beiden Bildern greift die Frau des Laokoon die Schlangen mit einer Hacke, bzw. einer Doppelaxt an, hinter ihr kommt jammernd der Vater. Der Unterschied liegt vor allem in zweierlei: auf der apulischen Vase steht hinter Apoll seine Schwester und zwischen Statue und Mutter ein Dreifuß (Symbol der Wahrsagung: E. Simon, *Griechische Vasen*, 21981, 110 z.B.). Versucht man, das Geschehen zu rekonstruieren, wird man auf die Vermutung geführt, daß es im Temenos Apolls vor sich geht, daß der vierfach abgebildete Lorbeer die Reinheit symbolisiert und daß daher gerade die Sühne der ehemaligen Tabu-Verletzung an einem der sündhaft erzeugten Kinder vor sich gegangen ist, somit eine alte Wahrsagung (Dreifuß!), sich eben gerade erfüllt hat. – Interessant ist, daß auf der apulischen Vase die beiden Schlangen wie bei Vergil geifern.
- [21] Z. B. Petron., *Sat.* 89, 51; und J. Sadoletto, s. J. Sadoleti Card. et Episc. *Carpentoractensis Viri disertissimi Opera*, etc., Mainz 1607, 843, oder: *Opera Omnia* 3, Verona 1738, 245: *ferit ilia*

- morsu* (abgefaßt 1506: R.M. Douglas, Jacopo Sadoletto, Harvard UP 1959, 9); Lessing (Anm. 1), 37, 1; R. Heinze, Virgils epische Technik (³1914), 1957, 16; K. Büchner [s. Anm. 11], 1348, 30 f. (Sonderdr. 327); F. Klingner, Virgil 1967, 411; H. Kleinknecht, Laokoon (1944), in: H. Oppermann, Wege zu Vergil, 1966, 444; H. Steinmeyer, Die Laokoonszenen in Vergils Aeneis, AU 10, H. 1, 1967, 13; Zintzen [s. Anm. 20], 60; P. Krafft [s. A. 19], 45 und B. Andreae, Laokoon und die Gründung Roms, 1988, passim.
- [22] Vgl. Heinze 16 und 17, A. 1; Steinmeyer 12, Andreae 19, 170.
- [23] Kleinknecht, 427 ff.; B. Grassmann-Fischer, Die Prodigien in Vergils Aeneis, 1966, 78 f.; Steinmeyer 12; F. Klingner, Virgil (1967), 413.
- [24] Serv. zu v. 201, Harvard-Ausgabe 2, 377; Zintzen 69.
- [25] Zum Wortgebrauch von *ducere* V.M. Warrior, Rh. Mus. 133, 1990, bes. 156; die Vergilstelle hätte mit Gewinn herangezogen werden können.
- [26] Vergil stimmt hier mit einem geläufigen Bilde von Laokoons Schicksal überein, vgl. die pompejanischen Wandgemälde in der Casa del Menandro und der Casa di Laocoonte (K. Schefold, Die Wände Pompejis, 1957, 40 und 135 [hier Abb. 4 bzw. 5]). Auch auf der bei Andreae Abb. 14 wiedergegebenen Gemme wird sein Haupt bedroht. Man denkt naturgemäß an die Vatikanische Gruppe; hier ist bis heute unsicher, wohin die Schlange biß: in die Weiche oder irgendwohin am Oberkörper oder Hals? Oder *drohte* sie nur von oben herab? Letzteres nahmen R. Hampe, Sperlonga und Vergil, 1972, 77 an und E. Simon, Laokoon und die Geschichte der griechischen Kunst, AA 1984, 643, 660 (Kurzfassung in der Enciclop. Virgil. 3, 1987, 115). Dagegen F. Magi, Memor. Pontif. Accad. 3, ser. 9, 1; 1960, 24 und H. Sichtermann, Gymnas. 70, 1963, 201 (mit Taf. XVI f.); Andreae 141 mit Hinweis auf ein Gedicht G. Cavalcantis vom 14. 2. 1506 (die Gruppe wurde Mitte Januar 1506 aufgefunden; s. P.P. Bober und R. Rubinstein, Renaissance Artists and Antique Sculpture, 1986, 153; H.H. Brummer, The Statue Court in the Vatican Belvedere, 1970, 75 ff. zur Fundgeschichte): Biß in die Flanke. Auch eine jüngst aufgefundene, noch vor Juli 1506 angefertigte Zeichnung zeigt diesen Biß (B. Winner, Jahrb. der Berliner Museen 16, 1974, 99 ff. [zur Datierung 102, zu Cavalcanti 106]; eine Abbildung auch bei Bober-Rubinstein, Nr. 122a). Die Streckung Laokoons nach rechts von ihm wurde einmal als „Pathosformel“ verstanden (A. Warburg, Ges. Schr. 2, 1932, 445 ff., als Reaktion auf die erlebnishaft Deutungsweise überspitzt formuliert), so heute noch Simon, a.O.; Goethe begriff diese Bewegung als natürliches Fortstreben vom Ort des Bisses, a.O. (Anm. 1), 108).
- [27] A. Forbiger, P. Vergili Maronis Opera 2, 1873, 212: „Maxime ad horrorem facit, quod *vittas*, infulas sacerdotis . . . commemorat, quas imprimis sacrae et inviolabiles habebantur“ (verfehlt dagegen Conington zu *vittae*, zutreffend Kleinknecht 438: die Besudelung verkehre die gottesdienstliche Handlung in ihr Gegenteil).
- [28] Derlei kam nicht gar so selten vor: Kleinknecht 438 ff.; Austin zu v. 223/4, dazu St. Weinstock, Divus Julius, 1971, 6 f.
- [29] Serv. zu v. 201; C. Robert, Bild und Lied, Philol. Unters. 5, 1881, 194 f.; Engelmann bei Roscher 2, 1834, 43 ff.; Zintzen 20 f.
- [30] Die Götter strafen zuweilen nicht gleich, jedoch immer unausweichlich: Solon, Musenelegie 27 (dazu Verf., GGA 235, 1983, 20).
- [31] S. o. A. 23. Von einem σμῦειον sprachen auch das Schol. Lycophr. 347 und Dion. Hal. 1, 48, 2 im Referat des sophokleischen „Laokoon“ (zu ihm S. Radt in Trag. Graec. Frg. 4, 1977, 330 ff.); „Schreckenszeichen“, F. Klingner, Virgil, 1967, 413; Kleinknecht 449.
- [32] Verbindet man Hygin f. 135 mit Euphorion (bei Serv. zu Ae. 2, 201; s. A. 24), hatte Laokoon sich ursprünglich gegen Apoll vergangen, und dieser strafte ihn dann auch, als sich eine passende Gelegenheit ergab (*occasione data*, Hygin); vielleicht dann, als es ihm gut schien, ein Prodigium zu senden. Der nächste Schritt in der Einarbeitung dieses Motivs in die Iliu Persis war danach, straffend Apoll durch Athene zu ersetzen. Allerdings wurde da ein zu Recht

- Bestrafter zu einem unschuldig Leidenden (s. Zintzen 60 mit A. 145). Vergil hat jedenfalls jeglichen Hinweis auf eine Schuld vermieden.
- [33] Lessing [Anm. 1] 48, 14 ff.
- [34] Büchner a. O. [A. 11] 1359, 33 (Sonderdr. 338): „einheitliche Konzeption“; ähnlich Klingner [A. 21] 414 ob.; K. Quinn, *Virgil's Aeneid* (²1978) 114, usw.
- [35] Austin z. St. weist auf einen Passus bei Euphron, nach welchem Thymoetes auf persönliche Rache aus war.
- [36] „Causatum pro causa“, *Enchirid. Poetic.* § 108; TLL 5, 2; 818, 49 und Austin z. St.
- [37] So oft spätestens seit Conington zu Aen. 2, 223; jüngst R. O. A. M. Lyne, *Words and the Poet*, 1989, 74 f. mit früherer Literatur; Andreae, Beischrift zu Abb. 2.
- [38] Andreae 19, 27, 183. E. Block meinte (o. Anm. 12) 279 vermuten zu müssen, „Laocoon's death suggests that divine signs can be deceptive“, d. h. sie nahm an, Vergil wollte dies den Hörer „*verbis non expressis*“ ahnen lassen – trotz Donat z. St. (Laokoons Schicksal zeige die *impietas decrum*) unerlaubte Kapriolen.
- [39] Austin im Kommentar zu 225 meinte, was Vergil „nicht ausdrücklich sagte“ (d. h., daß Laokoon starb), sei wie in georg. 4, 457 ff. im *at* enthalten (*at chorus*, 460). Die angegebene Textstelle ist aber deswegen nicht gleich, weil dort ausdrücklich in v. 458 von *moritura* (*puella*) die Rede ist.
- [40] Darin ist kaum ein „Opfer“ (Heinze 19) zu sehen, so als müßte man den Kompromiß bedauern, dem da etwas eigentlich Notwendiges hätte weichen müssen; es entstand auch keine „Lücke“ (Lyne 74), vielmehr erkennt man eine bewußt angewendete Methode der Sachdarbietung, also raffenden Stil, der in einem straff dargebotenen Ganzen unaufhaltsam zum Ziele eilt.
- [41] Vgl. A. 26. Zur Datierung Lessing ([Anm. 1] 163, Z. 11 ff.): „unter den ersten Kaisern“ sei sie entstanden; auch in neuerer Zeit lautet das Urteil kaum anders: Sichtermann [o. Anm. 26] 205 ff.; P. H. v. Blanckenhagen, AA 84, 1969, 265: „zwischen 30/20 v. Chr. und 60/70 n. Chr.“ als eine von Vergil abhängige „Variante“ eines hellenistischen Originals *ohne* den älteren Sohn, der spätere „Zutat“ sei: 258; E. Simon zuletzt in der *Enciclop. Virgil.* [s. Anm. 26] 115: *neronisch-flavisch*; so auch A. Geyer, AA 90, 1975, 270 (nicht von Vergil abhängig); Andreae 146, 166 ff. (das hellenistische Original um 130 v. Chr.), dazu 63 (die vatikanische Ausführung ins 1. Jh. n. Chr. zu datieren).
- [42] Die besten Beschreibungen bei Goethe in „Über Laokoon“ [s. Anm. 2] 108 und bei A. Geyer (AA 1975, 266), die sich deutlich gegen v. Blanckenhagen richtet. Die Windungen der Schlangen rekonstruiert Andreae 140 ff., dazu die Abbildungen 56 und 64 (s. Abb. 2 bei v. Blanckenhagen: Rückenansicht).
- [43] Zum Ort der Bedrohung s. Anm. 26 (Nahaufnahme bei Andreae Abb. 41); Giov. Cavalcanti sprach schon am 14. 2. 1506 (Andreae 141) vom Biß in die „Flanke“. Von einem „Wurfgestus“ des rechten Arms (Andreae 143) kann keine Rede sein. – Zu Bandinellis Ergänzungm Vorzügliches bei Winner [Anm. 26] 115 f.
- [44] W. Müller, *Der Pergamon-Altar*, Hanau 1964, Ostfries, Abb. 12 mit S. 16.
- [45] Außerordentlich aufschlußreich ist, daß ein Künstler vom Range eines Rubens Montorsoli seine Ergänzung nicht geglaubt hat: auf einer Zeichnung (P. P. Rubens, Katalog 1 der Kölner Ausstellung 1977, S. 253) läßt er den Arm in Kopfhöhe gewinkelt sein – eine bedenkenswerte Vorwegnahme.
- [46] Der zurücksinkende Knabe ist mit dem Vater an den Beinen zusammengefaßt (beide ermangeln auch des sicheren Standes); der fester Stehende, der da „voller Hoffnung zur Flucht“ (Goethe a. O. 113, 115) die Schlange abstreift und doch mit verzweifelterm Gesicht dem Vater zugewendet bleibt, er ist mit Laokoon an den Armen vom Schlangenleib zusammengebunden. Der Vater reckt sich in die Richtung des Zurücksinkenden, er, der gerade Getroffene, dessen Leib sich noch reckt, dessen Haupt jedoch schon sinkt, zieht sich zum

bereits Vergehenden, wohingegen der andere Sohn nur durch die Wendung des Antlitzes mit ihm verbunden ist (schauend, also in einer „gewissen inneren Distanz“ nach A. Geyer 268, eher in angstvoller Liebe).

- [47] G. Krahmer, NGG, Phil.-hist. Kl. 1, 1927, 53 ff. (vgl. v. Blanckenhagens Kritik S. 257 und die Winners, S. 113).
- [48] L. D. Ettlinger (Exemplum Doloris, in: Essays in Honor of E. Panofsky, 1961, 121 ff.) verstand die vatikanische Skulptur als „Schaubild des Leidens“, und zwar eines „geduldig ertragenen“ (*patienter ferre* nach Art der Stoa). Das ist ein barockes Verständnis der Gruppe, es ist auch unzutreffend, denn von „geduldigem Tragen“ kann keine Rede sein: Laokoons Züge drücken tiefsten Schmerz aus, und sein Mund stöhnt laut. Zudem ist in der Tat (Lessing 10, 15) „alles Stoische untheatralisch“. Das Verdienst Ettlingers bestand vielmehr darin, daß er einen genau angebbaren Typus bildlicher Darstellung des Laokoon-Leidens erschloß, ausgehend von der Miniatur im Vaticanus des Vergil (zu ihm T. B. Stevenson, Miniature Decoration in the Vatican Virgil, 1983, 45 f.; A. Geyer, Die Genese narrativer Buchillustration, 1989, bes. 195).
- [49] Wenn sie von Michelangelo stammt, sollte man einem solchen Manne wohl zutrauen, daß er in der Lage war, ein Gesicht aus jedem beliebigen Blickwinkel zu zeichnen (oder nachzuzeichnen). Da macht es wenig Sinn zu behaupten, dieser Blickwinkel der Zeichnung *müsse* den Blickwinkel des Fundtages wiedergeben; vgl. die Anekdote über An. Caracci bei Winner (Anm. 29): der Künstler zeichnete einmal die Laokoon-Skulptur während eines Gesprächs *ex tempore* an die Wand „come avesse havute – dinanzi à gli occhi l'originale“.
- [50] Eine Parallele zu solchem Widerspiel in meinem „Tacitus und Rubens zu Senecas Tod“, Gymnas. 1990. (Zu Andreaes Plinius-Deutung jetzt O. Zwierlein, Festschr. für N. Himmelmann, 1989, 443 ff.).

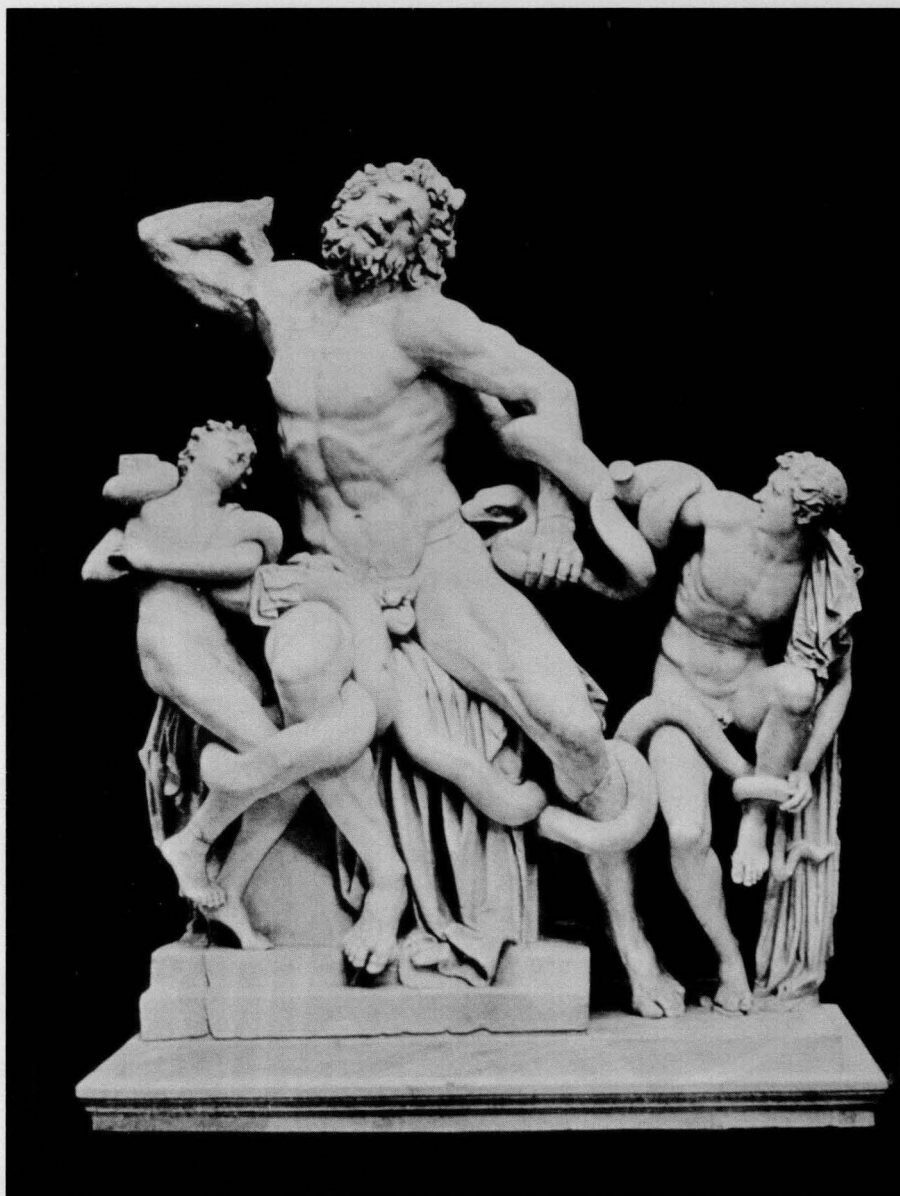


Abb. 1



Abb. 2

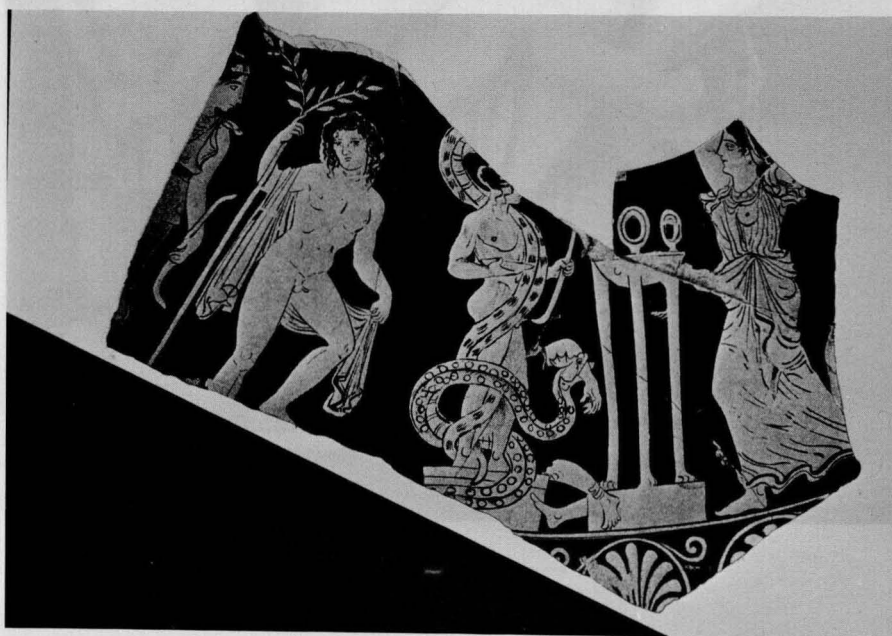


Abb. 3



Abb. 4

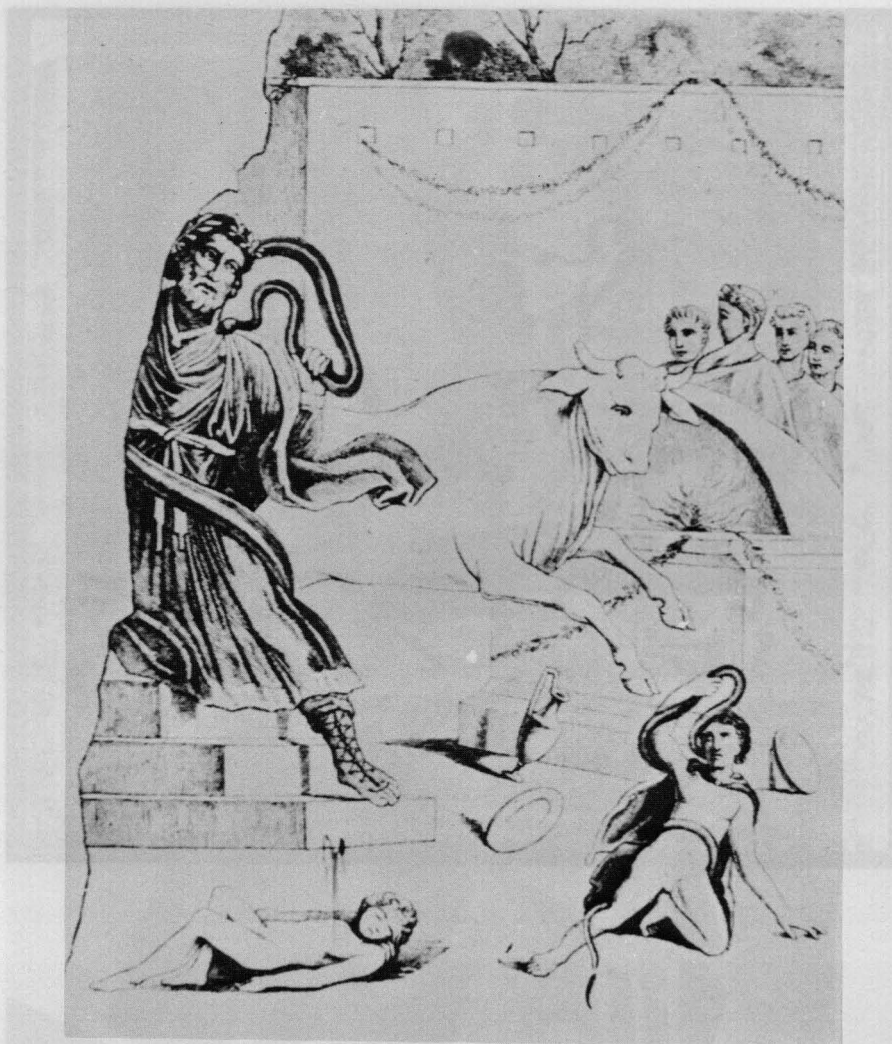


Abb. 5

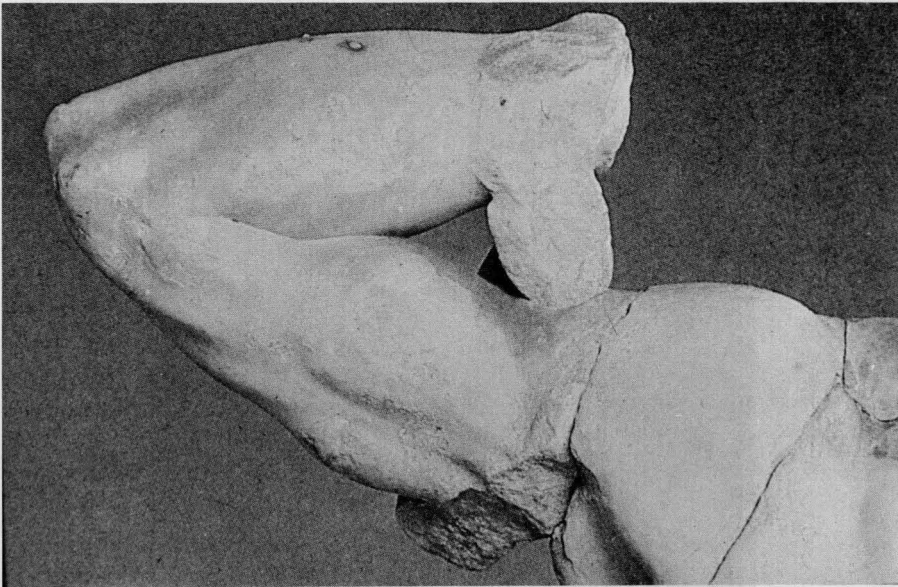


Abb. 6

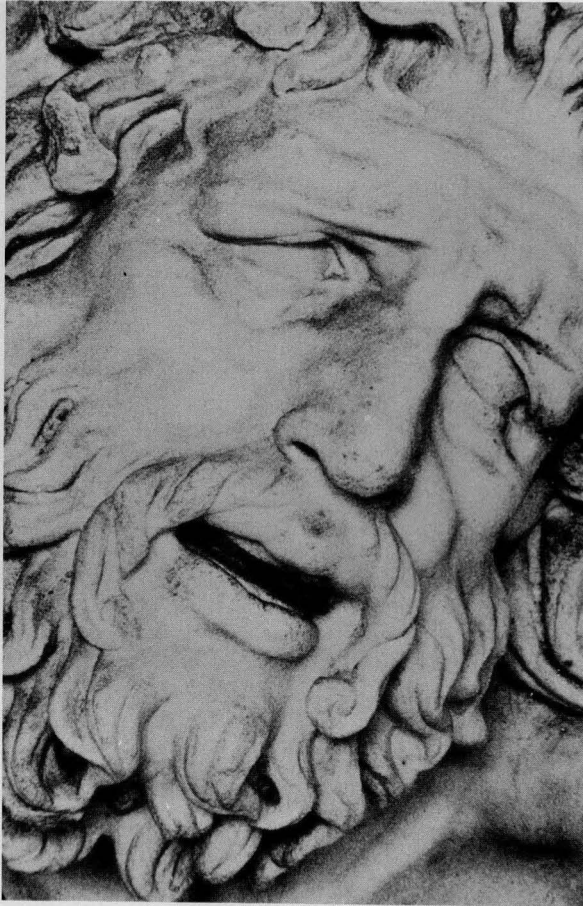


Abb. 7



Abb. 8